morphogenesis

Sara Welponer Andreas Linder

"UN IMPREVISTO SUONO DEL TUTTO" LA "MORPHOGENESIS" DI ANDREAS LINDER E SARA WELPONER

Si entra nella "morphogenesis" di Andreas Linder e Sara Welponer in punta di piedi.
Tutto comincia dal loro atelier, al riparo da ogni rumore. Fuori la Valgardena prosegue nel silenzio dei boschi. Sullo sfondo, il nudo massiccio del Sassolungo.
La loro presenza di artisti è fin da là dentro discreta.
Persone, anzittutto; quindi creatori.
Qui la disponibilità a dell' "io" a non emergere da solo su tutto è spia di una diversa forza, di una Kraft silenziosa. "Un lavoro è un tutto unico e anche il lavoro di due uomini può diventare un tutto unico", scrive Hugo von Hofmannstal in un "Epilogo non scritto" del Rosenkavalier (1911) musicato da Richard Strauss.
"Ci sono fili che vanno e tornano, elementi affini che devono incontrarsi. Chi separa commette un'ingiustizia. Chi sceglie una sola parte dimentica che da essa sempre si ode imprevisto il suono del tutto".
"Forma" e "genesi" le parole chiave; dunque "creazione".
Se l'artista si presupponesse "creatore" in quanto ideatore e inventore dal nulla avrebbe instaurato niente meno che un parallelo fra sé e l'accezione cristiana dell'etimologia: "creazione" come "atto di creare, di far nascere dal nulla"; nella fattispecie, "l'atto con cui Dio dà origine a qualche cosa distinta da sé, traendola dal nulla, non derivandola né dalla sostanza propria né da alcuna materia preesistente" (Treccani). In ogni caso, non è solo questione di spazio, implicato dal greco morfè: "forma".
E' questione di genesis, ovvero di tempo.
Gli splendidi versi di John Donne in Anatomy of the World (1611) nascono in un momento cruciale per il cosiddetto pensiero moderno. Lamentano il fatto che l'uomo si è affrancato per sempre dalla grande indagine filosofico-naturale e magico-ermetica del Medioevo e del Rinascimento, che ancora pensava l'esperienza degli individui in carne ed ossa a contatto con il libero gioco di energie e "potenze" vitali elevate al rango di "microcosmo". Quest'uomo, ci dice Donne, si è posto in una condizione irreversibile: quella di aver abbandonato "il fuoco" ("il sole è perduto, e la terra"), con la conseguenza che il mondo è oramai da pensare "tutto in pezzi, scomparsa è ogni coesione, ogni equa distribuzione, ogni rapporto".
Donne allude al definitivo abbandono, grazie al puro gioco dell'ingegno che si costruisce le proprie fortezze, dell'approccio conoscitivo di chi osserva senza cedere alla tentazione del giudizio oggettivo, mantenendo aperta la propria domanda.
E' la cosiddetta "scepsi": atteggiamento con la cultura medievale europea nonostante Agostino, secondo cui il tempo è interiore e non esiste oggettivamente, aveva ancora pensato la dimensione umana e soggettiva del tempo interconnessa con quella del tempo cosmico, ossia con i fenomeni dell'universo. Nei suoi tentativi di coniugare ragione e fede, rivelazione cristiana e sistemi filosofici greco-ellenistici, questa cultura aveva mantenuto viva l'eredità di Aristotele, per il quale alla conoscenza intellettiva si ascenderebbe per gradi e pur sempre partendo dai sensi ("nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu"); e dalla materia sensibile, considerata immanente in tutti gli oggetti corporei. Aristotele aveva trasmesso un'idea del cerchio del tempo che connetteva il movimento circolare infinito dei corpi celesti, l'infinità dei numeri e il trascorrere dei fenomeni nel mondo sublunare: un'immagine del tempo connessa al moto delle cose e al loro cambiamento;

> "A causa dell'estensione di tempo e spazio, i limiti dello spazio sono in costante mutamento. [...] L'estensione dello spazio ha la sua evoluzione e il suo permanere. Lo spazio muta dimensione dal Sud al Nord e dall'alba al tramonto, così il moto comprende spazio e tempo".
>
> Mo Tzu, "Canone cinese" (480-421 a.C)

tale per cui "un certo movimento resta comunque presente nell'anima, e subito ci sembra che simultaneamente anche un certo tempo stia trascorrendo" (Fisica, IV). Il padre della metafisica classica aveva disegnato un'idea della temporalità non del tutto metafisica, che connetteva l'uomo, con il suo sentire, alla materia sia terrestre che cosmica: all'accadere delle cose. Si manteneva al di qua dell'immagine puramente matematica, astratta e assoluta del tempo – ma anche dello spazio vuoto come contenitore di tutti i corpi e di tutti i fenomeni - che la modernità, con Newton, avrebbe introdotto. Idea sovvertita, molti secoli prima, dal "Canone cinese" di Mo Tzu (480-421 a.C): "L'estensione dello spazio ha la sua evoluzione e il suo permanere. Lo spazio muta dimensione dal Sud al Nord e dall'alba al tramonto, così il moto comprende spazio e tempo".

> "La meditazione che feci ieri m'ha riempito lo spirito di tanti dubbi, che, oramai, non è piú in mio potere dimenticarli. E tuttavia non vedo in qual maniera potrò risolverli; come se tutt'a un tratto fossi caduto in un'acqua profondissima, sono talmente sorpreso, che non posso né poggiare i piedi sul fondo, né nuotare per sostenermi alla superficie."
>
> Renè Descartes, Meditazioni metafisiche (1596-1650)

Preporre il moto - l'accadere dei fenomeni - al configurarsi e dunque all'esistere dello spazio e del tempo significa pensare la relazione tra l'universo in quanto composto inestricabile di tempo e spazio e la pluralità di tutto ciò che si muove, di cui la vita umana è una parte. Rammentandoci che anche le "cose" che più sembrano "cose" - il sasso, la roccia più solida e immobile – sono un'interagire momentaneo di forze: un vibrare di campi quantistici, secondo la fisica elementare; un processo in equilibrio su se stesso per un istante chiamato a mutare e disgregarsi di nuovo. Sono un'emersione transitoria nella storia delle inter-azioni fra gli elementi del pianeta. Piuttosto che essere, accadono. Lo hanno appurato la chimica, la fisica, la mineralogia, la geologia, e i più recenti studi sulla complessità biochimico-biologica. La dinamica aperta di questo accadere è presente fin dall'insieme dei processi che presiedono, nei viventi, al differenziamento dei tessuti e degli organi a partire da elementi indif-ferenziati, detti in embriologia "morfogenesi"; ancor prima a quel livello di flessibilità – un procedere per scarti, tentativi ed "errori" - riscontrabile a vari livelli della materia e delle relazioni pre-biotiche, studiate dalla meccanica quantistica; infine su altri livelli scalari dalle molecole in su, dalle mutazioni casuali sul piano genetico-evolutistico alle grandi pressioni ambientali, che pur sempre attingono dallo schema profondo, insieme strutturato ed aperto dell'indeterminismo sub-atomico. Dentro a questa gamma scalare di strutture e dinamiche si colloca il cervello umano con il suo livello neuroanatomico-neurobiologico, rispetto a cui decliniamo le nostre nozioni di psiche, intelletto, coscienza e anima; e con la sua "storia profonda" non del tutto esplorata, fino alla sua interazione con l'universo come massima "espansione" del mondo.

Si capisce più a fondo Mo Tzu alla luce dell'equivalente cinese della parola "unviverso", yu zhou, laddove yu "comprende tutti i differenti luoghi" e zhou "comprende tutti i differenti tempi".

Ciò si pone agli antipodi di un'idea del tempo come direzionata, cumulativa ed irreversibile, ancorata alla convinzione che esista un "presente" unico per tutto il pianeta terra e tutto l'universo; e che rispetto a questo "presente" si collochino, in un prima e in un dopo, un passato e un futuro tali da ordinare in sequenza tutti gli eventi. Einsten, contestando l'idea newtoniana di un tempo che scorre regolare, uniforme e indipendente da tutto ciò che accade – ma anche di uno spazio amorfo, "assoluto, vero e matematico" - aveva introdotto l'idea di uno spazio e di un tempo interrelati a formare un campo gravitazionale, un campo che esiste insieme ad altri campi: flettendosi, tirandosi, storcendosi come un elastico; mutando come un'entità dinamica e concreta a seconda della localizzazione dei corpi. Gli studi successivi sulla gravità quantistica hanno approfondito la configurazione di

questo campo ponendolo sullo stesso piano di quelli che formano la materia, fondata sull'atomo e i suoi componenti.
Lo hanno descritto come costituito da reti di grani elementari (quanti di spazio), i quali non vivono immersi in uno spazio contenitore, ma formano essi stessi la spazialità del mondo grazie alla rete mutevole delle loro relazioni di adiacenza. Non vivono neanche nel tempo, inteso come uno scorrere univocamente orientato. Interagendo incessantemente a un livello fondamentale, secondo regole probabilistiche ed equazioni prive della variabile tempo, disegnano un continuo aggregarsi e disgregarsi di parti: una rete di eventi interconnessi in una sovrapposizione quantistica di temporalità diverse, definite in funzione di un'interazione e del sistema fisico in questa coinvolto.
Il mondo fisico al livello elementare è fatto non di cose che sono, di enti, ma di un continuo accadere: di una rete di eventi che prendono luogo gli uni in relazione agli altri. Relazioni, trasformazioni ad ogni livello. Le cose, in luogo di essere, cambiano e si cambiano ininterrottamente a vicenda. L'impermanenza è ubiqua. Il mondo, sotto questa ottica, è un brulichio di schegge impazzite di spazio e di tempo, di accadimenti e di punti di vista in relazione fra sé, senza che uno sia più reale degli altri. Come diceva Mo Tzu, il tempo e lo spazio sono compresi dal muoversi incessante del tutto. Ma torniamo a Donne.
Le parole del poeta inglese sembrerebbero riecheggiare il lato più passionale e meno citato del filosofo considerato l' iniziatore del razionalismo moderno, Renè Decartes: la sua confessata paura di sprofondare in "un'acqua profondissima" prima di salvarsi in un unico "punto fisso ed immobile". Questo notissimo punto è il Cogito, fatto coincidere con il sum ovvero con il soggetto umano: unico appiglio – isoletta in un mare magnum - rispetto al disperato dubbio che ogni rappresentazione sia falsa, frutto della precarietà di ogni esperienza sensibile e di ogni conoscenza derivata da essa (il latino ex-perientia è un calco del greco empeirìa, composto di en e peira, "prova", da cui la stessa radice di periculum). Ciò è, almeno in parte, effetto dell' elaborazione culturale di uno shock: lo svelamento della falsa evidenza sensoriale che era stata alla base della teoria

"E'nella mia mente, allora, che misuro il tempo. Non devo permettere alla mia mente di insistere che il tempo sia qualcosa di oggettivo. Quando misuro il tempo, sto tempo è questo, o non so cosa sia".

Sant'Agostino, "Confessioni" (400 d.C)

eliocentrica. Per salvarsi dalla vertigine di questa decaduta inerenza con il sostrato oggettivo naturale (sub-jectum significa originariamente "sostrato soggiaciente", calco del greco ipo-keimenon), il soggetto rende se stesso sostanza e assieme nudo parametro di giudizio, ponendo le basi della svolta soggettivistica della metafisica moderna. Sebbene questo termine, sostanza, cominci da qui in poi in filosofia un nuovo periglioso percorso, sarà da questo momento inestricabilmente avvinto ad una rappresentazione – Darstellung – fondata sulla dimensione puramente matematico-geometrica (euclidea) come l'unica in grado di produrre "evidenze" in quanto percezioni clarae et distinctae. Ciò farà pari con la generale disposizione a costruire la conoscenza oggettiva in base a un criterio di selettività estrema fondato su un unico punto di vista, coercitivo sia rispetto allo spazio sia nei confronti della dimensione del tempo: il punto di vista prospettico. Non tanto la "percezione" verrà messa in disparte, quanto una disposizione cognitiva che permetta ulteriormente all'uomo di resituirsi ad un'esperienza effettiva e affettiva di ciò che lo circonda; di introdursi anche attraverso i sensi (compreso il vedere, su cui insisteva il "Trattato sulla pittura" di Leonardo da Vinci) all'inesauribile ricchezza di tutti i fenomeni. Prospettiva, in senso moderno, è la strategia che ha affermato l'astrazione dello spazio come forma "trascendentale", dotandola delle prerogative "sovrane" di conferire ruolo e significato agli elementi materiali non per il loro contenuto autonomo e per le loro qualità intrinseche, bensì per la posizione assunta dentro il sistema delle sue coordinate geometriche. Essa verrà a concretizzare la "produzione" dei corpi come Gegen-stände, nel senso di "anti-stanti" al soggetto detentore del punto di vista e risolti in "oggettività": la Darstellung, da mera visione, si fa principio produttivo e discernitore di enti. Ma la parola prospettiva non ha soltanto implicazioni spaziali. Prospiciere ("guardare innanzi") condivide il rimando etimologico allo sguardo anche con il verbo aspettare (ex-spectare).

Le stesse parole tedesce warten ("aspettare") e Warte – "vedetta", "punto di osservazone", "guardia" -, cosiccome l'inglese ward ("guardia", "custodia") e towards ("in direzione di") dall'antico ward ("guardare"), offrono la loro radice anglosassone alla parola sguardo; e rimandano tutte ad una connotazone spazio-temporale di attesa, a una dinamica contratta in un irrigidimento (per cui anche "attendere", ad-tendo, implica una tensione). "Aspettare" e "aspettarsi" rientrano in quella famiglia di termini – assieme a "proietto" e "progetto" (pro- jecto) - che contengono l'immagine del gettare-innanzi o del guardare-innanzi. Confermano il soccombere del poco noto dio greco kairos (termine che indicava un "tempo nel mezzo", un momento indeterminato nel quale "qualcosa" di speciale accade) a Kronos, il dio trionfante del tempo cronologico e sequenziale. In questa ansia di proiezione soggetto-centrica, al culmine estremo della sua stessa gettata, il "Progetto moderno" raggiungerà infine il proprio apice e la propria saturazione: il "posto del re" (Michel Foucault) – di un soggetto divenuto non solo punto di vista unico, ma anche oggetto assoluto della rappresentazione e del discorso - tornerà a vacillare.

Si ritroverà in mezzo a quell' "acqua profondissima" che aveva terrorizzato Descartes, per ripartire dall'esistenza muta di ciò che gli sfugge: quel non conosciuto di cui egli stesso fa parte.

La stessa fotografia, nata secondo principio della scatola prospettica, crederà di realizzare all'inizio il sogno della prospettiva: restituire, con nuova agognata esattezza, la posizione dei soggetti rappresentati rispetto all'osservatore; e stabilire, con altrettanta

chiarezza, il dominio di un punto di vista sul mondo. Ma il suo stesso percorso la porterà lontana da ciò.
"morphogenesis" nasce raccogliendo, nelle fibre dei propri linguaggi specifici, i nodi, i fili e gli intrecci del discorso sopra introdotto. Ne evoca il cuore della complessità. Nasce per infrangere sia il cerchio del cogito come unico centro e punto di vista "produttivo" sui propri oggetti, sia la nozione di "freccia temporale" unidirezionale e orientata. Lo fa mediante un intreccio di tecniche, dalla fotografia all'immagine in movimento alla pittura alla grafica, in un continuum quasi senza soluzione di continuità: tanto che si potrebbe entrarvi da un punto o da un altro, trovandoci in medias res.

"morphogenesis" si misura con configurazioni e processi in cui la centralità della visione e della soggettività umana risultano adombrate quando non escluse del tutto. Tuttavia, proprio questa centralità decentrata all'estremo e la soggettività torneranno in questione non appena si è confrontati con pieghe minute o inusualmente vaste dell'esistente, che sembrano sottrarsi alla pretesa nitidezza o all'abituale centratura della nostra visione macroscopica. E' un rapporto in cui visione, immaginazione e conoscenza risultano interrelati, al confine fra arte e scienza; e che implica la disponibilità a riconoscere, nella nostra prospettiva, delle sfocature inadatte a cogliere alcune strutture della realtà a un suo livello fondamentale. Strutture profonde dello spazio e del tempo, che allo stesso tempo ci escludono e includono.
Un giovane capriolo entra nell'inquadratura di una foto. La sua posizone è decentrata in primissimo piano. Sembra non sentirsi visto. La ripresa inquadra la sommità di un'altura che poc'altro sembrerebbe offrire alla visuale oltre ad un manto erboso e una linea d'orizzonte. Al di là il cielo è bianco. Il gioco di neri, di grigi e di bianchi dell'immagine sfugge ai criteri del "normale" bianco e nero. La consistenza di tutto ciò che vi appare "corporeo", dalla sagoma nera del capriolo al bianco del cielo, oscilla fra gradi diversi fino all'impercettibile. L'obiettivo usato appare prossimo a quello della visione umana, ma nessun cameramen o fotografo è dietro alla macchina, che è una foto-videocamera ai raggi infrarossi.
Alla stessa stregua dei visori notturni, che danno possibilità di osservare senza essere visti anche in condizioni di buio assoluto, il piccolo apparecchio sfrutta la proiezione, a partire da un illuminatore, di un fascio di raggi infrarossi che rimbalzano sui corpi allo stesso modo della luce visibile, poi rilevati da un sensore interno e riproiettati in forma elettronica. La risultante è la speciale traduzione, sia in foto che in video, della quantità di luce presente sulla scena; nessuna funzione di ingrandimento o di avvicinamento è prevista. La stampa è selezionata da un'ampia serie di scatti fotografici che lo strumento ha compiuto nel corso di una notte, non visto e senza la presenza dell'uomo. Un monitor mostra un intervallo-video di questo stazionamento: l'ingresso nell'inquadratura fissa di alcuni caprioli con le loro traiettorie libere, un succedersi di micro-eventi; la dinamica incontrollata ed aperta dell'accadere dispiegata di fronte all'obiettivo lungo le ore notturne. La struttura dell'immagine – ora fissa ora in movimento - è privata di ogni fare "materiale" del fotografo-operatore, dalla percezione dell'inquadratura a ogni possibilità di intervento sulla ripresa. L'apparecchio è portato al suo grado zero di "inconscio ottico". E sembra estremizzare, almeno per quanto riguarda l'immagine fotografica, quel

carattere intimo che le attribuiva Roland Barthes: l'essere un'"imago lucis opera expressa", pura "traccia" di luce rilevata dalla trasparenza del mezzo; un'immagine "rivelata" come non fosse fatta da mano umana, alla stregua una Sindone (da qui la forza del Punctum, quel quid, elemento casuale ed incontrollato, che ne lacera l'unità dall'interno e "punge"). Questa immagine sarà intesa da Barthes come analogon assoluto del suo referente, attestazione del suo "essere stato" davanti all'obiettivo: impronta di una temporalità rappresa e immodificabile, di un istante senza futuro sottratto al flusso dinamico degli eventi. Equivalendo all'idea di una "morte", assumerebbe la fisionomia di uno "spettro": la sua natura profonda, quella di non essere più. Le immagini agli infrarossi sembrerebbero votate, da un lato, a misurarsi con questa suggestione. Ma la medaglia reca con sé un altro lato: la visione e il veduto, della macchina prima ancora dell'uomo, divengono il campo d'insorgenza di una complessa rete di eventi, interazioni e relazioni microscopiche, il cui "è stato", al di qua dall' essere visibile, corporeizza l'indistinguibile all' occhio umano: un frammento dell'accadere del mondo come se noi non ci fossimo. Anzi, quando noi non ci siamo. Se l'immagine è anche una traccia, un prelievo, ad essere qui prelevato è qualcosa di paragonabile all'incessante interagire dei grani elementari di spazio che, a un livello fondamentale, contiene in sé la dinamica basica e aperta di tutti gli eventi possibili: qualcosa di riconducibile a quel pullulare dello "spaziotempo quantistico", fluttuante, non orientato e probabilistico che l'occhio umano non è in grado di cogliere. Laddove si sprigionano, secondo un insieme di variabili a cui non abbiamo accesso, forme elementari e non uniformi del tempo; e dove la sfocatura ai nostri occhi non è nell'immagine ma nella nostra visione macroscopica, impossibilitata a sintonizzarsi con questo livello. Perchè è da questa che costruiamo, con la nostra prospettiva, la nostra sensazione/immagine dello spazio/tempo secondo strutture orientate e ordinate, esito particolare della posizione che deteniamo nel mondo. L'incidenza sul video di ombre e riflessi di oggetti, superfici fluttanti costituite da ritagli di terra e di pietra dà ulteriore corpo a questa sfocatura: non tanto per manipolare l'immagine, ma per arricchirla di qualità fenomeniche restituite al nostro tessuto psicologico e soggettivo. Con un moto inverso al lavoro dei raggi infrarossi, ci rende più vicina e soggettivizza la nostra vaga intuizione del profondo imprendibile connaturato alle dinamiche naturali: uno spostamento verso l'astrazione organica riconnette al campo aperto delle nostre sensazioni - e al nostro tempo interno - il virtuale moltiplicarsi e trascorrere degli elementi nelle loro infinitesimali pieghe.

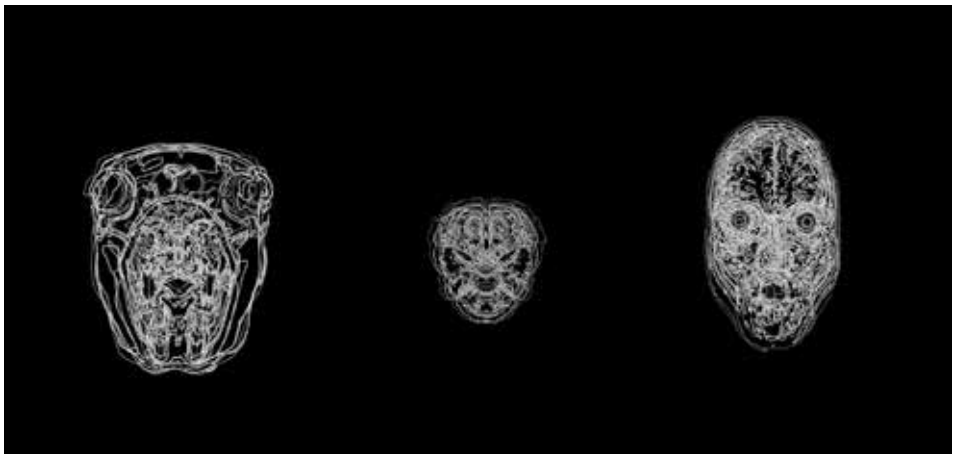
E' questo principio formativo della "differenza di natura", non come differenza fra singole cose o sostanze, ma come loro eterogeneità intima e tendenza a differenziarsi da sé (in un movimento complessivo di differenziazione, al ritmo costante di un'oscillazione trasformativa,

And new philosophy calls all in doubt,
The element of fire is quite put out,
The sun is lost, and th'earth, and no man's wit
Can well direct him where to look for it.
And freely men confess that this world's spent,
When in the planets and the firmament
They seek so many new; they see that this
Is crumbled out again to his atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone,
All just supply, and all relation;
Prince, subject, father, son, are things forgot,
For every man alone thinks he hath got
To be a phoenix, and that then can be
None of that kind, of which he is, but he. [...]
And learn'st thus much by our anatomy,
That this worlds generall sickenesse doth not lie
In any humour, or one certaine part;
But as thou sawest it rotten at the heart,
Thou seest a Hectique feaver hath got hold
Of the whole substance, not to be contrould,
And that thou hast but one way, not t'admit
The worlds infection, to be none of it.

John Donne, Anatomy of the world (1611)

anziché di "sosta" di una posizione sull'altra) a costituire il sostrato formativo delle molteplici emersioni di "morphogenesis". Ne nascono i lavori grafici, pittorici e fotografici che manifestano altrettante conformazioni, a varie grandezze scalari, di un transitare della materia da livelli informi a corpi organici compiuti o a loro dettagli - pietre, cristalli, strati rocciosi, bagliori atmosferici, organismi vegetali e compenetrazioni fra essi. Disegno, pittura, "prelievo" fotografico e costruzione "virtuale" di corpi si affiancano alimentandosi dello stesso principio, senza rispondere a una qualche natura normativa dei mezzi. Ma sono a maggior ragione i lavori pittorici di "morphogenesis" a richiedere un'attenzione specifica, laddove intensificano un carattere basico della tecnica ad olio: la possibilità di realizzare una sovrapposizione di strati presiedendo a una genesi lenta ed espansa nel tempo, fatta di pause anche lunghe, in certi casi di anni: un processo di scrostamenti, espansioni e ritorni, approfondimenti di singole aree, epifanie improvvise. La dinamica chimica dei pigmenti ad olio è temporalità: consente nel tempo incontri interni fra strati; richiede cambiamenti nel tempo. Qui l'alternarsi di densità di materia che include trasparenze e densità estreme, il farsi dello spazio mediante il colore: dimensioni telluriche, vegetali, aeree, inclusi rimandi a una dimensione acquatica. Nessuna astrazione né coordinata a priori, bensì il carattere processuale di una figurazione che concretizza un trapasso continuo fra stati e un'esperienza polimorfa dello spazio, non come dato fisso ma come un accadere a sua volta. E' a questa dinamica aperta, sottratta a un ordine di giustapposizioni, molteplicità numeriche, differenziazioni quantitative e di grado – che l'occhio appare introdotto come emanazione di una disposizione cognitiva interna. Ricchezza di immagini condensate organicamente, come in milioni di anni di sviluppo morfogenentico: un organismo simile ad un'enorme vertebra si espande in una dimensione amniotica fondata su trapassi di verde, creatori di spazio; un intero nero corporeizza una superficie tellurica dalle vibrazioni argentee; corpi porosi emergono o esplodono da un fondo in cui terra, acqua e aria convivono compenetrandosi; un sovrapporsi in verticale di strati terrosi è sospinto al di sotto da qualcosa che non è terra. Quando il corpo umano appare in chiave figurativa è una donna: accoglie nel corpo escrescenze vegetali fatte di trasparenze. Le include.

> "Se si riflette su ciò che la coscienza è realmente, si è profondamente colpiti dal fatto meraviglioso che che allo stesso tempo che un avvenimento ha luogo nel cosmo se ne crei internamente un'immagine, che esso, per così dire, abba luogo anche interiormente, cioè diventi cosciente."
>
> Carl Gustav Jung, Seminario tenuto a Basilea, 1934, relazione inedita (in "Ricordi, sogni, riflessioni di C.G. Jung, 1961)



Allo sguardo è consentito di attivare la dimensione psichica interna. Persa la finzione della prospettiva si incontra lo spazio-colore.
Su tre monitor sovrapposti, forme organiche simili a masse vegetali si muovono su sé stesse per effetto di micro-movimenti: il loro ininterrotto agitarsi appare intrinseco alla loro struttura. Sottratte alle coordinate posizionali classiche, sono prive di ancoraggio al terreno e si stagliano come un pullulare luminoso contro un fondo nero amorfo. Sembrano incarnarsi anche qui, in modo diversamente concreto, porzioni di quello "spaziotempo quantistico" pullulante, probabilistico e discreto che è a sua volta portatore della temporalità autonoma rilevata dalla fisica relativistica fondamentale: dove nessuna variabile gioca a priori il ruolo di tempo. Apparentemente non del tutto a fuoco rispetto ai nostri occhi, si mostrano e allo stesso tempo si differenziano rispetto alla nostra sfocatura: che invano li reinquadrerebbe, come fenomeni, in una temporalità evolutiva e lineare prodotta dal nostro punto di vista.
In questo caso si tratta – a volerle riconoscere - di singole parti del manto erboso tratte dalle fotografie ai raggi infrarossi e fatte convergere in conglomerati mobili; per cui anche le opere di "morphogenesis", confluendo l'una nell'altra, partecipano alla stessa molteplicità virtuale e continua della materia, irriducibile all'astrazione numerica e intesa come fusione, organizzazione di eterogeneità.
Altre figurazioni dal carattere organico si stagliano contro fondi artificiali, sfuggendo a qualsiasi forma mimetica. Assomigliano a meteoriti dal carattere più roccioso, vetroso o metallico; presentano volumi variamente aperti, costituiti da strati simili a membrane o a una pelle. Sono la ricostruzione di fotografie di minerali secondo una tecnica della fotogrammetria denominata "structure from motion": un software ricostruisce il modello tridimensionale di un oggetto a partire da diverse fotografie dello stesso, ripreso da più angolazioni che verranno poi

sovrapposte. I minerali fotografati sono tradotti in strutture mobili e in mutamento continuo, da cui sono prelevati dei fotogrammi. La conformazione di queste figure è anche
frutto di impefezioni e buchi che il software lascia emergere, senza possibilità di intervento. Una volta di più, l'incidenza di direzioni impreviste ed imprevedibili ci introduce alla morfogenesi come molteplicità e differenziazione di traiettorie interne: tendenze di qualcosa che, fin dal livello delle equazioni fondamentali, differisce in se stesso e costantemente cambia natura.
E ci rimanda alla relatività delle determinazioni nominali con cui, ancora dalla nostra prospettiva, diceriamo il tutto in cose e

sostanze: una montagna dalla pianura sottostante, un albero dalla sostanza organica in cui affonda le proprie radici, un sasso dagli altri componenti del terreno in cui giace e al quale ritornerà come polvere. Ogni fermo immagine appare anche qui il coaugulo di un aperto, virtuale accadere, di una temporalità espansa e intrinseca all'organismo; e di una spazialità irriducibile a schemi aprioristici, qualità e principio formativo in sé, incompatibile con l'immagine di uno spazio come contenitore vuoto. Rimandando all'errore di platone, che pensava di tradurre matematicamente le intuizioni fisiche degli atomisti: persuaso a scrivere la matematica della forma degli atomi a partire da cinque poliedri regolari, anziché quella del loro movimento.

Questa ed altre manifestazioni di "morphogenesis" partecipano e ci introducono in ultimo a una nozione di "reale" (das Wirkliche) richiamato alla sua radice wirken ("agire"), l'agire che era stato espunto dal regime irrigidito della representatio proprio quanto prigioniera dell'angolo visuale, del punto di vista che discerneva e gerarchizzava il mondo secondo differenze di grado e di numero, ricavandone un'immagine conseguente del tempo. E'un agire orizzontale di "forze" entro un complesso organico che cresce e muore costantemente: condizione di possibilità che crea in ogni istante nascite e morti, trasformazoni e nuove confluenze di cui anche il soggetto umano è parte. Tale dinamica sembra ricondurre l' "ordine del tempo", quale compariva in un oscuro frammento di Anassimandro ("Le cose si trasformano l'una nell'altra secondo necessità e rendono giustizia all'ordine del tempo"), ad uno degli impulsi originari della scienza della natura: la disposizione a connettere questo "ordine" con la "trasformazione delle cose l'una nell' altra", di cui soprattutto la fisica si è incaricata. E' il Leitmotiv che tiene assieme le equazioni di Newton, venute a fondare la dinamica, quelle di Maxwell sui fenomeni elettromagnetici e la teoria quantistica dei campi che descrivono lo spaziotempo delle particelle subatomiche. In ogni caso, essendo il soggetto ovvero la psiche umana interni a questo complesso, se ne potrà riconoscere, come certa filosofia del Novecento ha suggerito, la partecipazione dell'esperienza interna di tempo e spazio – vita e durata della coscienza - a questa dinamica intimamente differenziale e trasformativa di tutto ciò che a vari livelli esiste; esperienza che è insieme legittima percezione del tempo come quel "qualcosa nel presente della mia mente", parafrasando Agostino, ma anche la sua soggiacenza a un sostrato esteso e non meno autentico, frammisto ad altre esistenze e punti di vista del mondo. Questo sostrato, che concorre a minare l'ipotesi di un Cogito umano come "punto fisso ed immobile" (Descartes) e sostanza autonoma, è – varrà ricordarlo – anche e soprattutto sostrato di spazio, materia: distribuita, in movimento. Qui arriviamo ad un ultimo e fondamentale nodo di "morphogenesis": la serie di scansioni e allineate in un video, di risonanze magnetiche di tre diverse scatole craniche. Sono di un ratto, di un cavallo, di un uomo: tre vertebrati che, con intrecci diversi, vivono particolarmente prossimi gli uni agli altri, mettendo spesso spazi e tempi in comune. Sezioni sovrapposte e infinitesimamente diverse, ricavate dalla multilpla scansione interna di ciascun cranio dei tre animali, emergono da un fondo

nero, crescono su se stesse e trascorrono in brulichii senza sosta: scandagliano e mostrano, al modo della TAC, i tre crani con la loro struttura stratificata, minutamente graficizzata e dinamicamente prodotta. Ci si accorge a malapena che i tre conglomerati in loop si compongono, anche, della confluenza di sezioni degli altri crani; ossia degli altri cervelli. Quasi con-formi le une alle altre in una confluenza strutturale ed estetica, le tre strutture si compenetrano a vicenda mediante un lavoro grafico di sovrapposizione che non toglie "verità" alla loro identità singola. La materia, la rex estensa della psiche dei tre vertebrati - sede per tutti di percezione, punto di vista, senso dello spazio-tempo e coscienza - si manifesta così con tratti singolari e comuni, differenti e compartecipati. Si tornerà allora alla continuità narrativa sull'estendersi della materia, da quella cosmica a quella biochimico-biologica che riguarda la terra, per ripensare – con Democrito – che "nulla nasce dal nulla". In questo aperto confluire di vincoli fisico-chimico e dell' "imperativo cosmico" (Christian De Duve) alla base di diverse origini, queste ultime sembrano sfumare in passaggi: si potrà più facilmente pensare la co-incidenza di origini a più livelli, di modi simili e comunicanti di venire ed essere al mondo, in luogo di una genesi lineare e orientata. Si potrà pensare l'origine – con Walter Benjamin – non come "il divenire di ciò che scaturisce" secondo il meccanismo univoco della causa-effetto, "bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare": letteralmente "qualcosa di imperfetto e concluso" che costantemente rinasce in punti sempre diversi; un balenìo sottratto alla meccanica del "prima" e del "poi" e a ogni costruzione positivista ossia causale dell'oggetto. Come sia Freud che Jung hanno mostrato, anche l'avventura della psiche vive di una spazialità originaria e quasi altra da sé, una specie articolata di spazio in cui tutto accade: preesistente alla costruzione dell' identità, dell' "io" , e persino alla distinzione tra soggetto ed oggetto del conoscere. Che si tratti di rocce o organismi viventi, in "morphogenesis" a mancare è il punto di vista unico, che presiede alla prospettiva- aspettativa moderna e a alla sua "temporalizzazione della catena dell' essere" (Thomas Lovejoy). La ricchezza e la dinamica fenomenica a cui essa introduce si potrebbe pensare della stessa stoffa di cui sono fatti due film: Il primo è "La region centrale" di Michael Snow (1971), in cui una telecamera progettata ad hoc e installata su una montagna deserta è programmata per ruotare da sola su se stessa per cinque giorni senza l'intervento umano, registrando un ciclo continuo fatto di superfici, luci e ombre, passaggi metereologici, crosta terrestre e atmosfera; il secondo è "Stalker" di Andrej Tarkovskij (1979), il cui racconto di tre personaggi alla ricerca della mitica "Zona" può essere pensato come l'estensione di una sua scena madre: quella in cui il protagonista accasciato in mezzo ad un acquitrinio, dorme e fa un sogno. E' un sogno di terra e di acqua: la telecamera scorre per lunghi minuti sopra lo stesso acquitrinio che è una superficie composita di riflessi, alghe, pesci, minerali, ectoplasmi, resti di passaggi umani di tempi indefiniti in una pluralità di visuali interne; accanto, siede un cane nero, e cambia ogni tanto di posto. Non è neanche esatto dire che la telecamera stia "filmando" il sogno, perché quell'acquitrinio esiste. L'uomo vi è dentro in carne ed ossa.

Entrambi i film sembrano aver riconquistato – come auspicava John Donne nell'ultimo verso di Anatomy of the world– quel punto di vista da una sorta di nowhere, che, tolta la centralità e l'assoluto controllo dello sguardo umano sul mondo, lo riconnette a quella profondità di genesi e forme in cui lo spazio e il tempo non si possono quasi più descrivere; ma a cui – in certi casi – anche la psiche umana sa accedere.

“UN IMPREVISTO SUONO DEL TUTTO”
LA “MORPHOGENESIS” DI
ANDREAS LINDER E SARA WELPONER

testo di Michele Fucich